anxa
90-D
5332

DIE PFULLINGER HALLEN

DIE PFULLINGER HALLEN

VON

JULIUS BAUM

ZWEITE AUFLAGE

1 9 1 6

R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN

Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

Vorwort

Als die vorliegende Schrift über die Pfullinger Hallen im Jahre 1912 zum erstenmal erschien, galt es noch, für die schlichte, sachliche Baukunst Fischers und für die monumentale Wandmalerei Verständnis zu wecken. Inzwischen sind wir erheblich weiter gekommen, und dem, der mitten in der Entwicklung steht, erscheinen die Pfullinger Hallen heute schon als ein geschichtliches Denkmal, wichtig als eines der frühesten Zeugnisse des heutigen Kunstwollens, des Strebens unserer ernsten Zeit nach Einfachheit und Größe. Darin liegt ihre Bedeutung auch für die Zukunft.
Daß in der Tat die Pfullinger Hallen von einer ständig wachsenden Gemeinde von Kunstfreunden nach Gebühr gewürdigt werden, beweist die dauernde Nachfrage nach der längst vergriffenen ersten Auflage dieser Schrift. Daß sie mitten im Kriege neu erscheinen muß, sei als Zeichen der Stetigkeit und Unverletzlichkeit unserer deutschen künstlerischen Kultur vermerkt.

Julius Baum

Literatur

Theodor Fiſcher: Was ich bauen möchte. Kunſtwart 1906/07, I, S. 5 ff.

Adolf Hildebrand: Einiges über die Bedeutung von Größenverhältniſſen in der Architektur. In den Geſammelten Aufſätzen, Straßburg 1909.

Adolf Hölzel: Die Pfullinger Hallen. Rheinlande 1907/08, II, S. 81 ff.

Guſtav Keyßner: Die Pfullinger Hallen. Dekorative Kunſt 1907/08, I, S. 193 ff.

Joſef Auguſt Lux: Stuttgarter Impreſſionen. Hohe Warte IV, S. 106.

Heinrich Weizſäcker: Ein neues Denkmal ſchwäbiſcher Bau- und Malerkunſt. Frankfurter Zeitung vom 19. Februar 1908.

Julius Baum: Hans Brühlmann. Rheinlande 1911, Heft 11.

I

Im Jahre 1903 kamen nach einander der Liederkranz und der Turnverein in Pfullingen zu der Erkenntnis der Unzulänglichkeit ihrer bisherigen Räumlichkeiten. Mit den Vorbereitungen für die Errichtung geeigneter Neubauten beschäftigt, wendeten sie sich in der üblichen Weise an Gönner und Freunde mit der Bitte um Unterstützung, die ihnen auch bereitwillig zugesagt wurde. Irgend einer der ländlichen Baumeister, die fast alle noch ein Stück guter Überlieferung verkörpern, hätte die Turnhalle und den Liedersaal schlicht und recht aufgeführt. Beide wären gewiß gediegene Bauten geworden, nach altschwäbischer Art unauffällig und vielleicht ein wenig spießbürgerlich.
Da kam eines Tages, um die Wende zwischen 1903 und 1904, einem der zuverlässigsten Gönner beider Vereine, Herrn Louis Laiblin in Pfullingen, ein im ersten Augenblick die Gemüter etwas beunruhigender, dann aber doch von allen Seiten als vortrefflich anerkannter Gedanke: die beiden Vereinshäuser zu einem Gebäude zu verschmelzen und über der Stadt im Grünen als stattliches Gesellschaftshaus zu errichten. Von dem Aufblitzen des Gedankens bis zum ersten Schritte seiner Verwirklichung war es nicht weit. Am 6. Januar 1904 erklärte sich Laiblin den beiden Vereinen gegenüber bereit, ihnen das Haus zu stiften. Bald war der Grund erworben, auf einer leichten Anhöhe im Echatztal, am Fuße des Schönberges, und unverzüglich begann man mit der Ausführung des Baues.

Bot der Gedanke der Vereinigung der beiden Bauten an sich schon die besten Aussichten auf das Gelingen eines vortrefflichen Bauwerkes, so wußte der Kunstsinn und die Erfahrung des Stifters auch noch den Meister zu finden, der, wie kein anderer, die dankbare Aufgabe in die Tat umzusetzen vermochte, Theodor Fischer, der damals seit zwei Jahren in Stuttgart lebte. Hatte der Architekt gleich noch wenig Gelegenheit gehabt, seine Kraft in Schwaben zu bewähren, so bestand doch für Laiblin, einen guten Kenner und Verehrer seiner Münchener Bauten, kein Zweifel, daß er sich keinem Besseren anvertrauen könne. In der Tat war es dem Stifter schon bei der ersten Vorstellung des Baues klar, daß Fischer ihn ausführen müsse.

Am 18. Juli 1904 waren die Pläne vollendet, und unmittelbar darauf begann man mit den Gründungsarbeiten, die noch im gleichen Jahre zu einem glücklichen Abschlusse gebracht wurden. Die eigentliche Leitung des Bauwesens hatte Oskar Pixis. Als Bauführer bewährte sich bis zur Vollendung des Ganzen der Pfullinger Werkmeister Dietrich Jenner. Im Jahre 1905 wurde das Haus unter Dach gebracht. Die beiden folgenden Jahre brachten die Ausschmückung des Inneren. Ursprünglich bestand die Absicht, Adolf Hölzel, den Nachfolger des Grafen Kalckreuth an der Stuttgarter Kunstakademie, mit der Ausführung der Malereien zu betrauen. Indes trat dieser liebenswürdige und wie kaum ein zweiter auf die Fortentwicklung seiner Schüler bedachte Lehrer zugunsten der am meisten befähigten Jungen zurück. Sie erhielten die dankbare Aufgabe, unter der Leitung von Fischer und Hölzel, doch im übrigen nach eigenem Gutdünken, die Wände des Saales mit großen Bildern, die Nischen der Turnhalle und die beiden Treppenhäuser mit kleineren Dekorationen zu füllen. Für die Art der Wandgliederung im Saale gab der Architekt auf zwei mit Farbstift entworfenen Skizzen wertvolle Fingerzeige. Über der Bühne und der Saal-

öffnung gegen die Turnhalle sollten Friese mit ruhig gehaltenen Figuren hinlaufen, rechts und links unten blieb Platz für je eine größere Komposition. An den Fensterwänden sollten, abgesehen vom Ornament, nur je zwei größere Bilder Platz finden; ein Marmorbildwerk war für die Westwand von Anfang an vorgesehen.

An einem klaren, schneeigen Sonntag im Februar 1906 fuhr eine fröhliche Malergesellschaft nach Pfullingen hinaus, um sich dort von Pixis dem Auftraggeber vorstellen zu lassen, Hans Brühlmann, Bruno Goldschmidt, Melchior von Hugo, Louis Moilliet, Ulrich Nitschke und Eduard Pfennig. Während der nächsten Monate wurde in dem Ateliergebäude in den unteren Anlagen zu Stuttgart mit dem größten Eifer an den Entwürfen gearbeitet, und Ende Juni konnte das Werk in Pfullingen beginnen. Es war doch ein recht großes und bedeutsames Wagnis für die jungen Künstler und, ganz abgesehen von diesem subjektiven Moment, auch einer der größten Monumentalaufträge, die in Deutschland seit vielen Jahrzehnten vergeben worden waren. Für die Ausführung wählte man die Kaseintechnik. Die von Theodor Fischer entworfene Wandgliederung wurde in der Hauptsache beibehalten; nur die Wand gegen die Turnhalle wurde von Melchior von Hugo nach seinem eigenen Entwurfe mit einer einheitlichen Komposition bedeckt, nachdem ihm die von dem Architekten vorgeschlagene Friesteilung nicht gelungen war; im übrigen erfuhren die Kompositionen sämtlicher Bilder eine wesentliche Vereinfachung.

Alles war auf das beste vorbereitet. Indes, leicht bei einander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen. Brühlmann und Hugo hatten Ende Juni begonnen, bald darauf Moilliet; Nitschke war am weitesten im Rückstand; er nahm seine Arbeit erst Mitte August in Angriff, gleichzeitig mit Pfennig, dem die Ausmalung der

Turnhalle und der Treppenhäuser zufiel. Bisher ging alles gut. Im Winter ruhte die Arbeit zeitweise, im Dezember wurde das Bildwerk Albikers aufgestellt.

Nach dem ursprünglichen Entwurfe Fischers hätte der Saal viel heller und farbiger werden sollen. Langsam, in fortgesetzten Versuchen, war man von der Farbenglut weg zu jener mystischen, jedem Besucher des Saales unvergeßlichen Grundstimmung gelangt, deren Hauptträger ein mattes, graues Grün ist. Decke und Wandvertäfelung hatten einen entsprechenden Anstrich erhalten, und Hugos und Brühlmanns Bilder und auch Moilliets Fries über der Bühne zeigten dieses Meergrün als Hauptton. Da begann eines Tages Nitschke, seine Bilder in wärmeren, kräftigeren Farben zu halten. Moilliet folgte ihm in seinen Arbeiten rechts und links der Bühne. Noch waren beide nicht weit gediehen, als sie auch schon erkannten, daß ihre Farbigkeit nicht zum Ton des übrigen passe, doch statt den Fehler in den eigenen Arbeiten zu suchen, beschlossen sie kurzweg, ohne Rücksicht auf die nahezu fertigen Bilder der anderen Wände, die Grundfarbe des Saales umzustimmen. Gerade während der Neubemalung der Decke erschien der Bauherr. Es gab eine nicht sehr ruhige Auseinandersetzung, in deren Folge die Decke wieder auf ihren ursprünglichen Ton gebracht wurde. Brühlmann und Hugo trugen den Genossen den verunglückten Streich nicht weiter nach, diese selbst mußten sich wohl oder übel entschließen, ihre Farben der Gesamtstimmung anzupassen, und so ist doch noch ein Raum von ungewöhnlicher Geschlossenheit der farbigen Wirkung zustande gekommen. Dies freilich läßt sich nicht verkennen, daß die Arbeiten Hugos und Brühlmanns und das obere Bild Moilliets, wie auch Goldschmidts liebliches Bühnenwandbild, dank dem sorgsamen und dünnen Auftrag der Farbe und ihrer starken Vermischung mit dem Mauerkalk, als eigentliche Wandmalereien, fast gleich Fresken, wirken, während den flüchtig,

mit dicken Pigmenten aufgetragenen übrigen Bildern dieser Charakter fehlt.

Den Bemühungen Hölzels und Fischers gelang es bald, den Eindruck dieses für alle Beteiligten peinlichen Zwischenfalles zu verwischen. Im Juni vollendete Melchior von Hugo sein Bild, bald darnach war auch Brühlmann, im September Pfennig fertig. Anfangs Oktober konnte Moilliet Abschied nehmen, vierzehn Tage später auch Nitschke. Am 17. Oktober wurde, einem Wunsche Fischers gemäß, dem Werke der Name gegeben, unter dem es heute bekannt ist.

Fünf Tage später war der Bau vollendet. Am 22. Oktober sendete Laiblin der Stadtgemeinde Pfullingen den folgenden Stiftungsbrief.

Pfullingen, 22. Oktober 1907.

Sehr geehrter Herr Stadtschultheiß!

Das von mir erbaute und nunmehr in Bälde ganz fertiggestellte Gesellschaftshaus „Die Pfullinger Hallen" ⟨Architekt Prof. Dr. Th. Fischer⟩ ist zur Pflege des Schönen und Edlen gedacht. Ich stifte dasselbe samt dem dazu gehörigen Grundstück hiemit meiner Vaterstadt Pfullingen in dem Vertrauen, daß dieselbe diese Stiftung dem gedachten Zwecke gemäß zum Wohle der Stadt verwendet. Alle Kreise mit idealen Bestrebungen sollen jederzeit herzlich darin willkommen sein.

Die Stadtvertretung von Pfullingen soll das Verfügungsrecht über alles haben, und nur folgende Einschränkungen mögen daran geknüpft sein:

Etwaige Änderungen am Bau oder auf dem Grundstück dürfen nur mit Zustimmung des jeweiligen Württembergischen Landeskonservators gemacht werden.

Die Loge muß, solange ich lebe, zu meiner ganz ausschließlichen Benützung und Verfügung bleiben.

Für Benützung der Säle etc. soll eine entsprechende billige

Benützungsgebühr vom jeweiligen Stadtvorstand angesetzt werden, die in den Unterhaltungsfonds des Gebäudes fließen soll, ebenso etwa zu erhebende Eintrittsgebühren für Besichtigung der Hallen. Für alle Fälle aber gebe ich für diesen Fonds einmalig noch: Mk. 5000 — in Worten — fünf Tausend Mark — als Grundstock.

Der Turnverein Pfullingen soll an mindestens drei Abenden in der Woche die Turnhalle und den Sport- und Spielplatz unentgeltlich zur Verfügung erhalten und nur für Heizung, Licht und Reinigungskosten den entsprechenden Betrag bezahlen.

Der Liederkranz Pfullingen soll gleichfalls unentgeltlich die Konzert- und Vortrags-Halle sowie die sonstigen entsprechenden Räumlichkeiten an mindestens vier Abenden im Jahr zur Verfügung erhalten und auch nur für Heizung, Licht und Reinigung die entstehenden Kosten bezahlen.

Wirtschaftsbetrieb ist nicht vorgesehen und ist mir aus vielen Gründen nicht erwünscht, in besonderen Ausnahmefällen dürfte hiefür nur die Turnhalle oder eventuell der Sport- und Spielplatz in Betracht kommen.

Selbstverständlich muß der ganze zum Gebäude gehörige Platz von zusammen ca. 81 a 65 qm jederzeit in gutem Zustand erhalten bleiben. Das kleine dazu gehörige Grundstück von ca. 9 a 65 qm in der Richtung gegen die Stadt darf, meine Zustimmung vorbehalten, eventuell später als Bauplatz für ein dem allgemeinen Besten dienendes Gebäude der Stadt entsprechende Verwendung finden. Der jeweilige Landeskonservator müßte in erster Linie darüber befragt werden.

Sollte die Stadt Pfullingen innerhalb fünf Jahren mit dem Gebäude und dem Platz schlechte Erfahrungen machen, so erkläre ich mich hiemit bereit, die ganze Stiftung wieder zurückzunehmen.

Für etwa mir zugedachte Ehrungen aus Anlaß dieser Stiftung danke ich sowohl der Stadt Pfullingen, als den

betreffenden Vereinen oder sonstigen Veranstaltern aus prinzipiellen Gründen herzlich, ich bitte im Gegenteil, die Hallen einfach in Gebrauch zu nehmen und wünsche allen Beteiligten viele angenehme und erhebende Stunden in den „Pfullinger Hallen", welche somit den von mir beabsichtigten Zweck am besten erfüllen.
Ich hoffe auf eine zusagende Antwort der Stadtgemeinde, nachdem die bürgerlichen Kollegien den Bau gelegentlich besichtigt haben werden, um dann die nötigen notariellen Formalitäten zu erfüllen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Louis Laiblin, Priv.

Am 24. Oktober erfolgte die feierliche Übergabe der Hallen. Der Stifter wurde von der dankbaren Vaterstadt zum Ehrenbürger ernannt. Am 1. Dezember wurde der Musiksaal mit einem Beethovenkonzert, der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" und der Pastoralsinfonie, feierlich eingeweiht.

II

Die Hallen liegen am oberen Ende der Stadt Pfullingen, am Rande des Echatztales, wo den schroff ansteigenden Albbergen leichte wellige Hügel vorgelagert sind. Gegen Westen blickt man auf den steilen Schönberg mit Fischers stattlichem Aussichtsturme, im Norden ruht der breite Kegel des Georgenberges, gleichsam als Wächter des Tales; neben ihm sieht man die Achalm. Auch auf den anderen Seiten rahmen Albhöhen den Wiesengrund ein.
Eine Mulde leitet von der Straße, die von Pfullingen nach Honau zieht, zu dem eingeebneten Platze empor, auf dem die Hallen errichtet sind.
Der Bau beherbergt wenige harmonisch mit einander ver-

bundene Räume. Den Kern bildet der hohe Festsaal, 20,25 m im Lichten breit, 16,13 m tief. Ihm ist gegen Süden die 10 m breite, 6,25 m tiefe erhöhte Bühne vorgelagert, die auf beiden Seiten von Ankleidezimmern eingefaßt wird. Eine flache Felderdecke ruht auf dem Saale, der in der Höhe durch große Fenster erhellt wird. An ihn schließt sich gegen Süden die Turnhalle, etwas schmaler und länger, 15,20 m breit, 23,10 m tief, von einem mächtigen in Eisenbeton ausgeführten Tonnengewölbe bedeckt, dessen Streben zum Teil nach innen gezogen sind und so schmale Wandnischen bilden. Sie wird durch je zwei Fensterreihen erhellt, von denen die oberen mittels Stichkappen in das Gewölbe einschneiden, während die unteren paarweise in den Wandnischen angebracht sind. Vor dem Musiksaale zieht sich auf der Ostseite gegen die Straße eine niedrige, 23,46 m lange Vorhalle hin, der an beiden Enden noch zwei Flügel, eine Kleiderablage und ein Sitzungszimmer enthaltend, vorgelagert sind. Sie bilden, mit den beiden Zufahrtsrampen, die an ihnen vorbei zur Vorhalle führen, von der Straße gesehen, eine vortreffliche niedrige Baugruppe, aus welcher der Festsaalbau nur um so gewaltiger emporwächst. Auf der Rückseite führt ein Treppentürmchen zu einer Loge am Festsaale.

Betrachten wir nun die Räume im einzelnen. Man betritt das Haus zumeist durch die Nordtür der Vorhalle, die durch die großen, rhythmisch geordneten Bogenfenster angenehm erhellt ist. Sie ist sehr ruhig gehalten. Wände und Decke sind weiß, mit dem roten Fliesenboden kontrastieren die in der Hauptsache auf Grün gestimmten ornamentalen Bogenfelder Eduard Pfennigs, der auch über den beiden Treppenaufgängen zur Vorhalle, die in den gegen die Straße vorspringenden Flügeln untergebracht sind, die hübschen dekorativen Figuren eines Jünglings, der das Modell der Hallen trägt, und eines Mädchens mit Fruchtschale gemalt hat.

Gegenüber der Kleiderablage führt eine Tür aus dem Vorraum in die Turnhalle, die auch unmittelbar vom Sportplatze aus durch drei große Bogenöffnungen zugänglich ist. Wird die Wirkung des Raumes zwar in erster Linie durch die wuchtige Architektur bestimmt, so möchte man doch auch die anmutigen Malereien Pfennigs in den seitlichen Wandnischen nicht missen, die, Symbole der Tugenden, die der Turner erreichen, der Laster, die er überwinden soll, dem Ernste des Raumes den Humor gesellen. Sie sind in einem warmen, gelblichen Grau auf dunkelblauen Grund gemalt und tragen, zusammen mit dem hellgemusterten Anstrich der Holzverkleidung der unter ihnen befindlichen Kleiderablagen und dem warmen Ton der Turngeräte, nicht wenig zur Belebung der weiten Halle bei.

In hochgeschwungenem Bogen öffnet sich die Turnhalle gegen den Musiksaal. Für gewöhnlich trennt eine in ihrem oberen Teile verglaste Tür die beiden Räume; bei feierlichen Gelegenheiten kann sie geöffnet und so die Halle zum Saale hinzu gezogen werden.

Während in den übrigen Räumen das Weiß vorherrscht, ist der Festsaal ganz in gedämpften Farben gehalten; Seegrün überwiegt, daneben finden sich ein mattes Violett und Orange. Der Eintritt erfolgt für gewöhnlich durch drei Türen der Vorhalle. Dem Eingang von der Turnhalle gegenüber befindet sich das erhöhte Podium, dessen vordere Wand blaugrüne Fliesen bilden. Hinter dem Podium ist die Bühne. Ihren Abschluß bildet für gewöhnlich eine auf Graublau und Graugrün gestimmte anmutige Bodenseelandschaft von Bruno Goldschmidt. Für Theateraufführungen malte Eduard Pfennig vier Prospekte auf Rollwände: ein Biedermeierzimmer, einen Rittersaal, einen Garten und einen Wald, in demselben flächenhaften Stile, der auch den Wandbildern eignet und der, im Sinne guter Schauspielkunst, hier ganz besonders nötig ist, weil nur von

einem neutralen und ruhigen Grunde die Geste des Schauspielers sich wirksam abheben kann.
Die Wände des Saales selbst sollten nach Fischers Entwurf in der Art gegliedert werden, daß an jeder Wand unten zwei größere Darstellungen Platz fänden, während oben an der Bühnen- und der gegenüber liegenden Wand Figurenfriese, an den beiden anderen Wänden zwischen den Fenstern einzelne Figuren vorgesehen waren. Dieser Plan erfuhr mehrere Änderungen. Zunächst füllte Melchior von Hugo die den Bogen gegen die Turnhalle umrahmende Fläche mit einer einzigen, großen Komposition: Apoll, in lichter Höhe thronend, erweckt durch sein Geigenspiel die musischen Genien und Kräfte der Natur und zieht sie in rhythmischem Reigen zu sich empor. Die Türe selbst wurde durch einen schlicht ornamentierten, nach dem Entwurfe Richard Mahns von Hermine Winkler gewobenen, die Farben des Saales zusammenfassenden Teppich verkleidet. An den beiden Fensterwänden trat insofern eine Änderung des ursprünglichen Entwurfes ein, als die Flächen über den Bildern, statt mit Figuren, von Nitschke mit einem feinen Ornament versehen wurden, das sich an das Ornament des Bühnenvorhangs anschließt. Die westliche Wand füllen Hans Brühlmanns ernste Bilder, die Entsagung und das Herabschweben der Freude, zwischen welchen Karl Albikers Fortuna angebracht ist. Gegenüber hat Nitschke die Angst der Kreatur und die Besänftigung durch die Musik dargestellt, während an der Bühnenwand, wo die von Fischer vorgesehene Teilung in zwei Streifen beibehalten wurde, Moilliet oben die Geburt der Venus und das Herannahen des Frühlings und der Liebe, unten Musik und Tanz dargestellt hat. Das Interesse am Gegenständlichen tritt vor diesen Bildern zurück. Die Wirkung, die von ihnen ausgeht, ist nicht literarisch, sondern rein künstlerisch, bedingt durch die Farbe und den Rhythmus der Gestalten.

III

Spätere Epochen werden in den Pfullinger Hallen vielleicht den klarſten Ausdruck des ſtarken künſtleriſchen Wollens des beginnenden 20. Jahrhunderts ſehen. So etwa, wie man heute in der Sainte-Chapelle ein typiſches Beiſpiel für die architektoniſchen und dekorativen Abſichten der franzöſiſchen Kunſt des 13. Jahrhunderts erblickt. Es gibt nicht viel Kunſtſchöpfungen, die in dieſer Art Erzeugniſſe eines einheitlichen Wollens ſind. Die Pfullinger Hallen bilden eine Einheit im doppelten Sinne, als Ausdruck des gefeſtigten, unbeirrbaren Wollens jedes einzelnen Beteiligten und nicht minder des geſchloſſenen Wollens der Geſamtheit. Man vergleiche unſer Bauwerk etwa mit dem verwandten Zwecken dienenden, in der gleichen Zeit entſtandenen Kurhauſe in Wiesbaden. Dort ein beunruhigendes Vielerlei, eine Sammlung der Dekorationsmöglichkeiten aller Zeiten, ſo viel verſchiedene künſtleriſche Tendenzen wie Künſtler am Werk; das eine, Notwendige aber fehlt, die Architektur, welche die Dinge zuſammenhält, das Nebenſächliche unter das Wichtige ordnet, jedem, auch dem Kleinſten, den Stempel der Perſönlichkeit des Leitenden aufdrückt.

Die Einheitlichkeit des künſtleriſchen Wollens allein genügt freilich noch nicht. Es gibt eine Einheitlichkeit der Leere, die uns aus ſo vielen Bauten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts entgegengähnt. Was not tut, das Weſentliche, das iſt die Geſchloſſenheit lebendiger Geſtaltungskraft. Seit langem beſaß Deutſchland keinen Künſtler mit ſo ſtarkem Gefühl für das Weſentliche und ſolchem Geſtaltungsvermögen wie Theodor Fiſcher. Er hat den ſtärkſten Anteil an der Erziehung des deutſchen Volkes zur Baukunſt.

Heute, da der Begriff des Architektoniſchen als künſtleri-

schen Prinzipes wieder Allgemeingut ist, klingt es wie ein Märchen, daß die Besten unseres Volkes schwer um diese Erkenntnis ringen mußten, bevor dem Genius das Selbstverständliche zu schaffen und damit der Welt zu zeigen gelang. Jakob Burckhardt hat in seiner Geschichte der Baukunst der Renaissance in Italien zum erstenmal wieder auf die Bedeutung der Verhältnisse hingewiesen, August Thiersch war es beschieden, diese Harmonie, tutta quella musica, wie L. B. Alberti sagt, in ihren Grundursachen feststellen zu dürfen. Doch hatte gleichzeitig auch Marées ihre Bedeutung erkannt und in seinen Bildern künstlerisch verwertet. „Die Überschneidungen, die Größenkontraste, die Zusammenfügungen der Pläne und Richtungen sind mit solcher Einsicht für die Tragweite ihrer Illusionskraft benutzt, daß nichts im Bilde gegeben ist, was bedeutungslos bliebe und nicht von schlagender Mitwirkung für das Ganze wäre. Nirgends ist ein bloßes Füllsel, alles ist notwendig. Die Ökonomie der Mittel wächst mit der Prägnanz ihrer Verwertung." Adolf Hildebrand, der in dieser Weise das Schaffen von Marées kennzeichnet, hat, wie kein zweiter in unserer Zeit, das künstlerische Bewußtsein erwecken helfen.

Daß die heutige Generation klare und unbeirrbare künstlerische Ziele verfolgt, das verdankt sie nichts so sehr als Hildebrands „Problem der Form", dem Buche, das zum erstenmal den Gegensatz zwischen Naturalismus und künstlerischer Komposition offenbarte. Wie Hildebrands Sinn für das Wesentliche sich klärend und reinigend äußerte, möge noch an einem wichtigen Beispiele dargelegt werden. Das ganze 19. Jahrhundert wurde von dem armseligen Wahne beherrscht, Architektur sei eine Addition sogenannter Stilformen. Wie hat Hildebrand in dem grundlegenden Aufsatze „Über die Bedeutung von Größenverhältnissen in der Architektur" diese primitive Auffassung mit wenig Worten für immer abgetan! „Jeder architek-

toniſche Stil hat beſondere Eigentümlichkeiten, Fähigkeiten, analog den verſchiedenen Sprachen. Das was aber der Künſtler damit ſagt, läßt ſich nicht als Fähigkeit der Sprache anſehen, quaſi als ihr latenter Inhalt. Gleich wie es ſich bei einem Dichter nicht darum handelt, ob er deutſch, engliſch oder franzöſiſch geſchrieben, ſondern was er in ſeiner Sprache geſagt hat. Es iſt deshalb eine oberflächliche, rein formale Einteilung, wenn man die architektoniſchen Leiſtungen, das künſtleriſch Gute an einem Bau vom Stil ableiten will, in ihm die Erklärung ſucht. Das Schaffen in Verhältniſſen, die innere Formkonſequenz, das Schalten und Walten mit Gegenſätzen, Richtungen uſw. iſt ein künſtleriſcher Vorgang und Inhalt, welcher unabhängig vom Stile zu betrachten iſt und in der Hauptſache ſchon vollſtändig feſte Geſtalt annehmen kann, ohne überhaupt noch in eine beſtimmte Stilart ausgelaufen zu ſein oder überhaupt auszulaufen. Das was bei einem Bau noch im Halbdunkel als große Maſſe und in großen Gegenſätzen, z. B. als geſchloſſene Wand gegen eine Helle noch wirkt, alſo das Hauptmotiv in ſeinen Verhältniſſen, bildet den Kern der architektoniſchen Leiſtung und iſt als ſolcher genießbar, ohne daß wir erkennen, in welcher Stilart ſich der Bau ausdrückt. Das Gute oder Schlechte entſteht alſo nicht aus der Stilart, ſondern hängt von Dingen ab, welche viel allgemeinerer Natur ſind. Der Künſtler und der Philologe ſtehen in der Architektur ebenſo weit von einander wie in der Dichtkunſt, und die Architektur vom Standpunkte der Stilfrage anſehen und erklären wollen, heißt Grammatik treiben und Philologe ſein ... Im ſelben Mißverhältnis befindet man ſich aber, wenn man den Segen von einem neuen Stil erwartet und ſich bemüht, ein Volapük zu erfinden. Als brauchte man eine neue Sprache, um etwas Neues zu ſagen".

Die nämliche Geſinnung wie Hildebrand erfüllt auch Fiſcher. Man leſe, wie er ſich im Jahre 1906, während er

den Gedanken eines Volkshauſes in der Art der Pfullinger Hallen weiter verfolgt, in dem ſchönen Kunſtwartaufſatze „Was ich bauen möchte" äußert: „Das Haus, wenn es in einer mittleren Stadt erbaut würde, ſähe ſo aus: der Vorraum ſtattlich, aber ſehr einfach, vorbereitend, ſicher nicht verblüffend. Von Stil — auch dem allermodernſten — keine Rede ... Wenn's dem Architekten nicht gelingt, allein mit der Stimmung ſeines Raumes den Mann zu zwingen, den Hut abzunehmen, und die Frau, ihre Stimme zu zügeln, iſt er für dieſe Aufgabe nicht geſchaffen ... Über mäßige Stufen geht's zum großen Saal ... Stark in der Stimmung, doch nicht willkürlich perſönlich ... Farbig und vielgeſtaltig ... Ganz überſichtlich im Raum, nur mit einem Podium für Muſiker und die Orgel, aber doch nicht ohne den Reiz von wechſelnden ſtarken Lichtern und Dämmerungen. So denke ich mir den Saal, der etwa tauſend Menſchen Platz bieten könnte. Wenn nun dazu die nötigen Nebenzimmer für die Vorbereitungen eingerichtet würden, ſo könnte man ſich eigentlich begnügen, denn je ſchlichter das Programm dem Architekten gegeben wird, deſto näher iſt er von vornherein dem Monumentalen".

Was demnach Marées, Hildebrand, Fiſcher, wie auch allen früheren Künſtlern das Weſentliche ſcheint, das iſt die vollkommene Verknüpfung der Teile mit dem Ganzen und die harmoniſche Einordnung in die Umgebung. Konſtruktion und ornamentale Probleme müſſen hinter der Löſung der wichtigſten Aufgaben des Raumgeſtaltens, der Proportionierung, der Klarlegung des funktionellen Lebens und der Beleuchtung, zurücktreten.

Dies muß man ſich immer vor Augen halten, um die Pfullinger Hallen nach Gebühr zu würdigen. Für die meiſten Architekten dieſer Zeit wäre der Kern der Baufrage das ornamentale Problem geweſen: in welchem hiſtoriſchen Stile ſoll der Bau ausgeführt werden? Fiſcher hingegen fragte ſich: Wie ſchaffe ich eine geſchloſſene und doch klar geglie-

derte, harmonisch mit der Landschaft zusammenwachsende Baugruppe? Die Lösung dieser Aufgabe ist ihm so vollkommen gelungen, daß man lediglich darüber streiten kann, von welcher Seite der Bau am schönsten wirke. Als eigentliche Schauseite ist die Ostfront gedacht. Hier erhebt sich der Festsaalbau mit seinem breiten Walmdache, aus dem ein Giebel mit dreiteiligem Fenster herauswächst, über den Vorhallenbau mit den Flügeln, die sich wiederum sinnvoll der Mulde des Geländes anschmiegen. Es ist bezeichnend, daß Fischer die Fenster in den beiden Geschossen der Vorhalle und im Saale nicht in ein engeres Verhältnis zu einander gebracht hat. Die der mittleren Reihe sind rhythmisch geordnet, derart, daß seitlich zwei, in der Mitte drei zu Gruppen zusammengefaßt sind. Im oberen und unteren Geschoß hingegen herrscht schlichte Reihung. So ist keine einzige vertikale Achse durchgeführt. Das 15. und 16. Jahrhundert in Italien, als eine Epoche, die wie keine zweite das Gefühl für die Schönheit der Proportionen pflegte, hätte sich mit einer so geringen Gesetzmäßigkeit nicht begnügt. Fischer, der in einer Zeit, welcher das primitivste Gefühl für die Beziehungen der Dinge zu einander mangelte, den Blick wieder auf das Wichtigste im künstlerischen Schaffen lenken wollte, hat, mit einer gewissen Absichtlichkeit, in den Flächen auf die Wirkung der Verhältnisse weniger Bedacht genommen, um sie dafür im Räumlichen und in der Masse desto besser zur Geltung zu bringen. Welche Geschlossenheit der Umrisse zeigt die Baugruppe, von Norden gesehen! In der Mitte der Turnhallenbau mit den niedrigen, durch die Streben verstärkten vertikalen Wänden, dem rieligen Dachgiebel mit dem Krüppelwalm, hinter dem noch das große Walmdach des Festsaales hervorschaut; dann, gewissermaßen als Ausklang, der eine Vorhallenflügel und gegenüber die Gruppe mit dem Treppentürmchen. Und das Ganze mit den Albbergen sich zusammenschließend, als sei es natürlich aus

dem Boden herausgewachsen. Die Formen der auf das Tal herniederschauenden langgedehnten, geradlinigen Höhen mit den rasch sich niedersenkenden Abdachungen scheinen sich an dem Bauwerke zu wiederholen. Seine Dächer tragen nicht am wenigsten zu seiner klaren Gliederung und seinem geschlossenen Rhythmus bei.

Im Inneren fesselt zunächst der Gegensatz zwischen der von zwei über einander liegenden Fensterreihen erhellten, dem gewaltigen, tief ansetzenden Tonnengewölbe ihre kraftvolle Wirkung verdankenden Turnhalle und dem feierlichen Saale. Obwohl in Wahrheit die flache Decke des Saales nur wenig höher liegt als der Scheitel des Tonnengewölbes, könnte doch der Wirkungsunterschied der beiden Räume nicht größer sein. In der Turnhalle die Ruhe gespannter Kraft der Vita activa, im Saale die von allem irdischen Kämpfen und Mühen losgelöste, zur edelsten Freiheit emporleitende Ruhe der Vita contemplativa. Diese Verschiedenheit der Wirkung, durch die Dekoration noch gesteigert, ist doch vor allem in den zahlenmäßigen Verhältnissen der beiden Räume begründet.

Dasselbe Gesetz schlichter Wahrhaftigkeit, das den Bau beherrscht, spricht sich auch im Wandschmucke des Festsaales aus. Bewußt und streng ist der einschließende Charakter der Wände betont. Demgemäß flächenhafte Darstellungen. Die Tendenz, die sich seit Mantegna oft, zumal während des 18. Jahrhunderts, in der Wandmalerei geltend macht, nämlich den Raum in illusionistischer Weise durch perspektivische Kunststücke zu erweitern, ist hier aufgegeben. Man kehrt wieder zu der alten Übung der monumental fühlenden Zeiten eines Giotto zurück. In dem Maße, in dem der Naturalismus an Kraft verliert, wendet sich auch hier die Kunst wieder den spezifisch künstlerischen Aufgaben zu, der formalen und farbigen Komposition.

Über die farbige Wirkung äußerte sich Hölzel aus Anlaß eines Vortrages über die Pfullinger Hallen auf der Ver-

sammlung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zu Darmstadt 1908 folgendermaßen: „Geschlossen wird die Bühne durch einen dunklen, sehr schönen schwarzgrauen Vorhang mit einfach ornamentierter breiter gelber Bordüre. Diese vom Vorhang in vertikaler Richtung ausgehende Dunkelheit setzt sich unten im Saale in den tief und matt gehaltenen schwarzgrauen Stühlen der Zuschauer in horizontaler und sich vertiefender Richtung fort, verbindet sich mit der tiefer gestimmten Wandbekleidung zu einer großen Masse und gibt so dem ganzen Saal ein bestimmtes Gewicht und eine große Kraft. Damit in harmonischer Vereinigung konnte nun die Farbenbereicherung des Saales hauptsächlich von den Wandmalereien ausgehen. Das Grün, das in der Wandbekleidung übernommen ist, wird hier, vielfach bereichert und verfeinert, kontrapunktistisch verarbeitet, wird unterstützt und gestärkt durch die Einführung eines nahezu komplementären Violetts und zum vollen Dreiklang gesteigert durch einzelne in den Ornamenten der Wand und der Gewänder angebrachte Orangeflecken. So haben wir es hier mit dem weicheren Dreiklang der primären Mischfarben, Grün, Violett, Orange, zu tun ... Im Verein mit der gesamten Dunkelheitsmasse und mit der geringen Betonung des Orange erhält der Saal durch die so durchgeführte Farbenharmonie zwar eine volle und reiche, aber auch eine ernste und feierliche Stimmung. Die Wandbilder sind schmal, und zwar gelb umrahmt, wodurch das Gelb der Vorhangbordüre im Saale immer wiederkehrt. Die Decke ist einfach kassettiert und übernimmt in einzelnen Feldern im begleitenden Sinne etwas von den erwähnten Farben. Die nicht mit Bildern geschmückten Wandflächen des Saales sind durch Ornamente geziert und bereichert ... In dem angedeuteten Sinne sollten die Wandmalereien den Raum seinem Zwecke entsprechend linear, formal und farbig unterstützen. Aber in gegenseitiger simultaner Beeinflussung werden sie

wieder durch den Raum, ihren Zuſammenhang mit dieſem und unter einander gehoben".

Während es gelang, unbeſchadet geringfügiger Unterſchiede in der Abſtimmung der Bilder, dennoch den einheitlichen Geſamtton des Seegrün, gehoben durch Violett und Orange, feſtzuhalten, ließ ſich die Geſchloſſenheit der formalen Geſtaltung nicht völlig durchführen. Zwar wird beim erſten Eindruck eine gewiſſe Stilverwandtſchaft aller Bilder, die ſie eben als Werke aus dem Beginne des zwanzigſten Jahrhunderts kennzeichnet, nicht zu verkennen ſein. Doch tritt die Verſchiedenheit der individuellen Anſchauung der vier Künſtler beim näheren Betrachten bald ſtärker hervor.

Am reifſten und wertvollſten ſind die beiden Bilder Brühlmanns. Eine Vergleichung mit den ihnen gegenüber befindlichen Arbeiten von Nitſchke zeigt mit großer Klarheit den Gegenſatz zwiſchen monumentaler und lediglich dekorativer Kunſt. Nitſchkes Wand iſt ſtreng ſymmetriſch komponiert. In der Mitte eine ornamentierte Fläche mit einer kleinen, aufwärts ſchwebenden, gleichfalls rein ornamental aufgefaßten Figur. Rechts und links die Bilder. Die Fläche iſt bis zu zwei Dritteln der Höhe als mattgrüner Raſen behandelt, darüber ein niedriger, dunkelgrüner Waldſtreifen mit violettblauem Himmel. Links ſieht man fünf liegende Frauengeſtalten, die dem ornamentierten Mittelfelde der Wand den Rücken kehren, mit Gebärden des Entſetzens ſich von zwei lauernden Untieren abwenden. Über der Szene ſchweben Reiher. Rechts iſt die Kompoſition genau im Gegenſinne wiederholt, unter Hinzufügung einer Geſtalt, welche die Leier ſchlägt und mit ihrem Spiel die Tiere und die Gebärden der Frauen beruhigt. Um eine möglichſt ſtarke Flächenwirkung zu erzielen, hat der Künſtler die Geſtalten derart angeordnet, daß die Köpfe im Profil, die Körper aber von vorn geſehen ſind, außerdem iſt der Horizont ſehr hoch angenom-

men, so daß die Gestalten fast in voller Aufsicht erscheinen, zugleich ist auf perspektivische Verjüngung verzichtet. Indem der Künstler so, in starker Anlehnung an Klimt und die Wiener Schule, deren Wirkung sich auch in den rein ornamentalen Arbeiten Nitschkes verrät, nach ganz verschiedenen Richtungen hin von der Wirklichkeit abstrahierte — einmal durch Stilisierung der Farbe, zum anderen durch Verzicht auf organische Körperbildung, zum dritten durch Verzicht auf die modellierende Wirkung des Schattens, zum vierten durch räumliche Anordnung und doch zugleich Mißachtung der Gesetze der räumlichen Wirkung — hat er Bilder geschaffen, die als Versuche immer interessant bleiben, aber, so wenig wie die Arbeiten Klimts, zu kraftvoller Wirkung durchdringen. Sie bleiben im bloß Dekorativen stecken. Vielleicht hat Nitschke eben im Gefühl dieser Unzulänglichkeit seinen Bildern dadurch nachhelfen zu können geglaubt, daß er sie in einem kräftigeren Tone zu halten versuchte. Das gleiche wie für seine Arbeiten gilt für die beiden unteren Bilder der Bühnenwand, Moilliets Tanz und Musik. Auf beiden sieht man Gruppen andächtig Schauender und Lauschender, im einen Falle vor einer Tänzerin, im anderen gegenüber einer Cellospielerin. Diese Bilder wirken noch unruhiger als Nitschkes Schöpfungen, weil sie in geringerem Maße auf die Plastizität der räumlichen Wirkung verzichten, Schlagschatten andeuten und in der umrahmenden Architektur sogar räumliche Wirkung erstreben, ohne indes für jedes der Bilder einen einheitlichen Augenpunkt zu wahren, so daß der Eindruck entsteht, als ob die Gruppen der Sitzenden nach hinten fielen. Besser ist der obere Fries Moilliets, das Erwachen der Liebe, farbig heller und einheitlicher und auch in der Anordnung der Figuren flächiger. Während in den unteren Bildern das ornamentale Wesen Nitschkes sich breitmacht, läßt sich in dem früher entstandenen Friese der Einfluß Brühlmanns nicht verkennen.

Brühlmann fühlte mit inſtinktiver Sicherheit, daß eine klare Flächenwirkung nicht dadurch ermöglicht wird, daß man unter Mißachtung der perſpektiviſchen Geſetze räumlich komponiert, ſondern nur dadurch, daß man die Figuren nach Tunlichkeit auf einer Bühne von geringer Tiefe ordnet. Er folgt hier bewußt oder unbewußt dem guten Vorbilde Giottos. Und dieſem Künſtler verwandt iſt er auch in der Belebung ſeiner Figuren. Die ſtarre Ruhe der Geſtalten Nitſchkes, die einerſeits durchaus kein Erfordernis dekorativer Wirkung iſt, macht anderſeits jeden tieferen ſeeliſchen Ausdruck unmöglich. Gerade darum ringt Brühlmann vor allem, er ſucht, gleich dem Meiſter von Aſſiſi, jeder Geſtalt den ſtärkſten Ausdruck zu geben, und er kommt damit von ſelbſt zur Einfachheit der Form, doch zu einer Schlichtheit der Konzentration, die das Gegenteil der Leerheit Nitſchkes iſt. Vor Brühlmanns Bildern erſt begreift man, welche tiefere Bedeutung in der Flächigkeit der Darſtellung liegt. Eben ſie ermöglicht, die Bewegung jeder Figur, indem ſie unverkürzt und klar von einem neutralen, in keiner Weiſe ſtörenden Grunde abgehoben wird, zur ſtärkſten Geltung zu bringen. Dank dieſer Umſetzung des Gefühlsausdruckes in Bewegungsausdruck aber ſtrömen die Bilder ein Leben und, insbeſondere auch dank der Schönheit der Farbenharmonie, eine Stimmung aus, mit denen ſich die Wirkung lediglich klug abgewogener Dekorationen in der Art der Bilder Nitſchkes nicht vergleichen kann. In Brühlmanns Werk herrſcht, mag gleich das Können noch nicht ganz zulänglich ſein, die unvergängliche Monumentalität der großen Kunſt.

Melchior von Hugo entfernt ſich am wenigſten vom Herkommen. Seine große Gruppe iſt in leichtem Rhythmus bewegt, die Körper ſind korrekt gezeichnet, die perſpektiviſche Verjüngung iſt richtig. Allerdings, hier fehlt das, was gerade ein Bild im beſonderen zum Wandbild macht. Hugos Kompoſition iſt ſtiliſtiſch das äußerſte Ge-

genteil der Bilder Nitschkes. Während diese so stark von der Wirklichkeit abstrahieren, daß sie allzu blutlos erscheinen, löst sich Hugos Bild, im Streben nach Naturwahrheit, derart von den Bedingungen des Architektonischen los, daß es die spezifischen Eigenschaften der Wandmalerei einzubüßen droht. Es nähert sich in dieser Beziehung stilistisch mehr den auf illusionistische Wirkung ausgehenden Malereien der hinter uns liegenden Epoche, vermeidet jedoch, durch einfache und klare Gliederung und schönen Schwung der Komposition, den Eindruck des Sittenbildlichen, der den meisten Wandbildern des 19. Jahrhunderts eigen ist.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung angelangt, welche die Pfullinger Hallen als das zu würdigen sucht, was sie sein wollen, nämlich als ein Werk des wieder erwachten monumentalen Stiles. Es wäre den Schöpfern des Baues und der Bilder, wie der heutigen Kunst, ein schlechter Dienst erwiesen, beschränkten sich unsere Ausführungen auf bloße Anerkennung des Geschaffenen.
Uneingeschränktes Lob verdient der starke Wille zum Großen und zur Geschlossenheit, der hier allenthalben erkennbar wird. Mag immer dieser Wille in einem Teile der Wandbilder nicht den entsprechenden Ausdruck gefunden haben —, auch das ernste Suchen bleibt wertvoll. Wir haben dieses Streben und Mühen mit dem strengen Maßstabe gemessen, der vor den edelsten Kunstwerken der Vergangenheit gewonnen ist, und den das große Wollen der beteiligten Künstler mit Recht verlangen durfte, und wir sind dabei, unbeschadet aller Anerkennung, im einzelnen zu gewissen Vorbehalten gelangt. Es erweist sich eben als unmöglich, die Fehler der Kunst des 19. Jahrhunderts, die uns vererbt und anerzogen sind, mit einemmal völlig zu überwinden. Betrachten wir die Pfullinger Hallen jedoch lediglich im Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst, so tritt,

nicht nur in Fischers Architektur, nicht nur in Brühlmanns Bildern, sondern auch in allem übrigen die große Bedeutung hervor. Hier ist, im Gegensatze zu der Übung der vergangenen Jahrzehnte, ein Bauwerk nicht ausschließlich aus den Forderungen des Zweckes heraus, sondern vor allem nach den Bedingungen der Anpassung an die Umgebung und der Abgewogenheit der Verhältnisse gebildet; hier sind Wandbilder, die nicht erzählen, nicht um ihrer selbst willen da sind, auch nicht den Raum vergrößern wollen, sondern lediglich dazu geschaffen sind, ihn zu schmücken und seine Geschlossenheit zu steigern; hier ist in der Architektur und Dekoration mit dem unwesentlichen Flitterkram älterer Stilformen aufgeräumt. Hier fühlt man, um es kurz zu sagen, nach einer fast hundertjährigen Epoche künstlerischer Anarchie endlich wieder rein und stark und mit dem Aufatmen der Erlösung, daß auch in der Kunst nur das Gesetz uns Freiheit geben kann.

ABBILDUNGEN

PFULLINGER HALLEN VON NORDEN

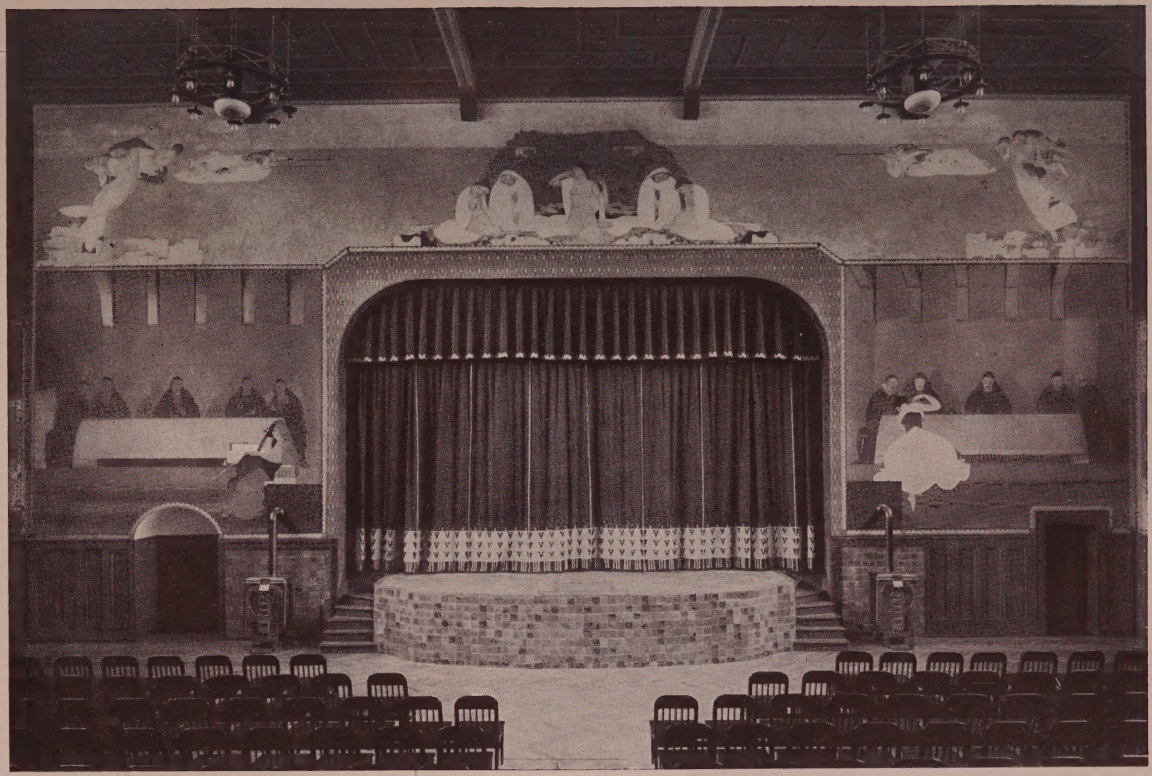
THEODOR FISCHER: ENTWURF FÜR DIE PFULLINGER HALLEN

PFULLINGER HALLEN VON OSTEN

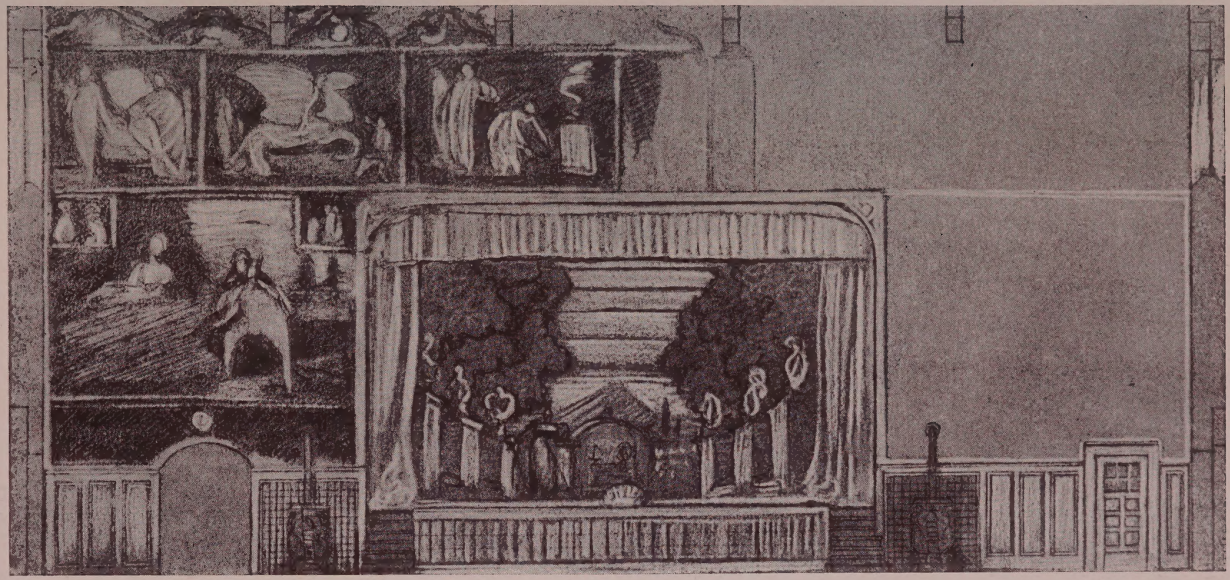
PFULLINGER HALLEN VON NORDOSTEN

PFULLINGER HALLEN VON NORDWESTEN

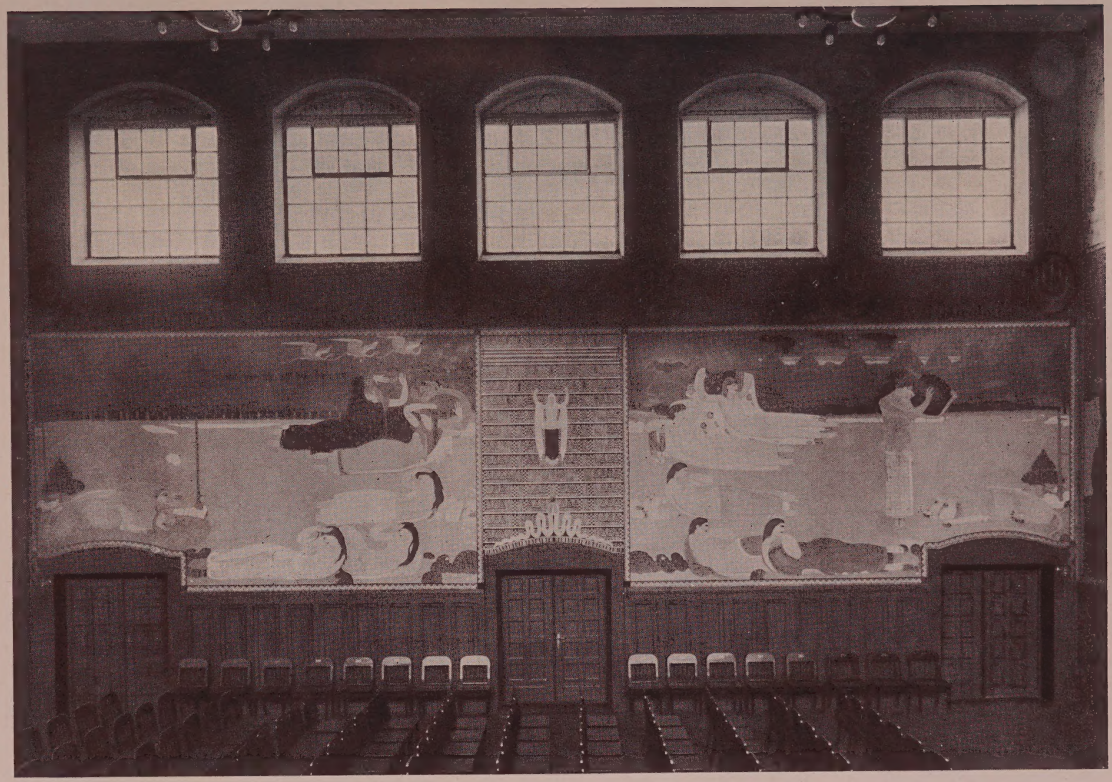
TURNHALLE



BÜHNENWAND DES MUSIKSAALES / WANDBILDER VON LOUIS MOILLIET



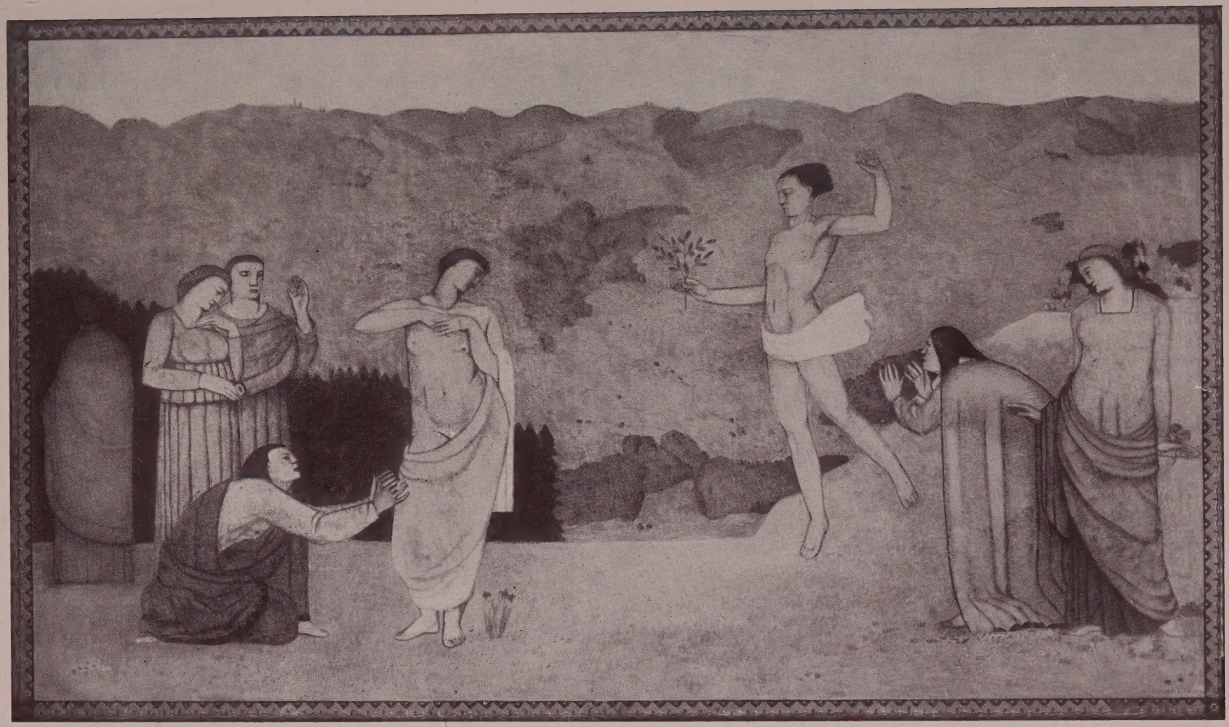
THEODOR FISCHER: ENTWURF FÜR DIE BÜHNENWAND DES MUSIKSAALES



OSTWAND DES MUSIKSAALES / WANDBILDER VON ULRICH NITSCHKE

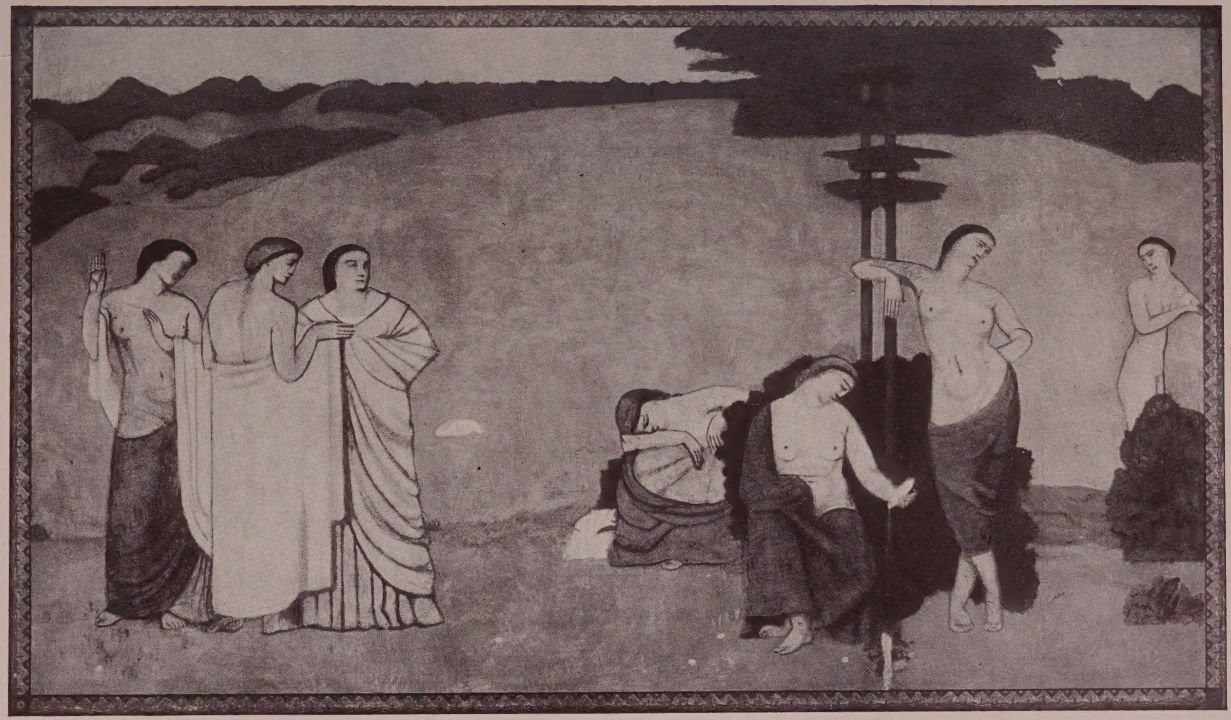
RÜCKWAND DES MUSIKSAALES / WANDBILD VON MELCHIOR VON HUGO

WESTWAND DES MUSIKSAALES
WANDBILDER VON HANS BRÜHLMANN / BILDWERK VON KARL ALBIKER

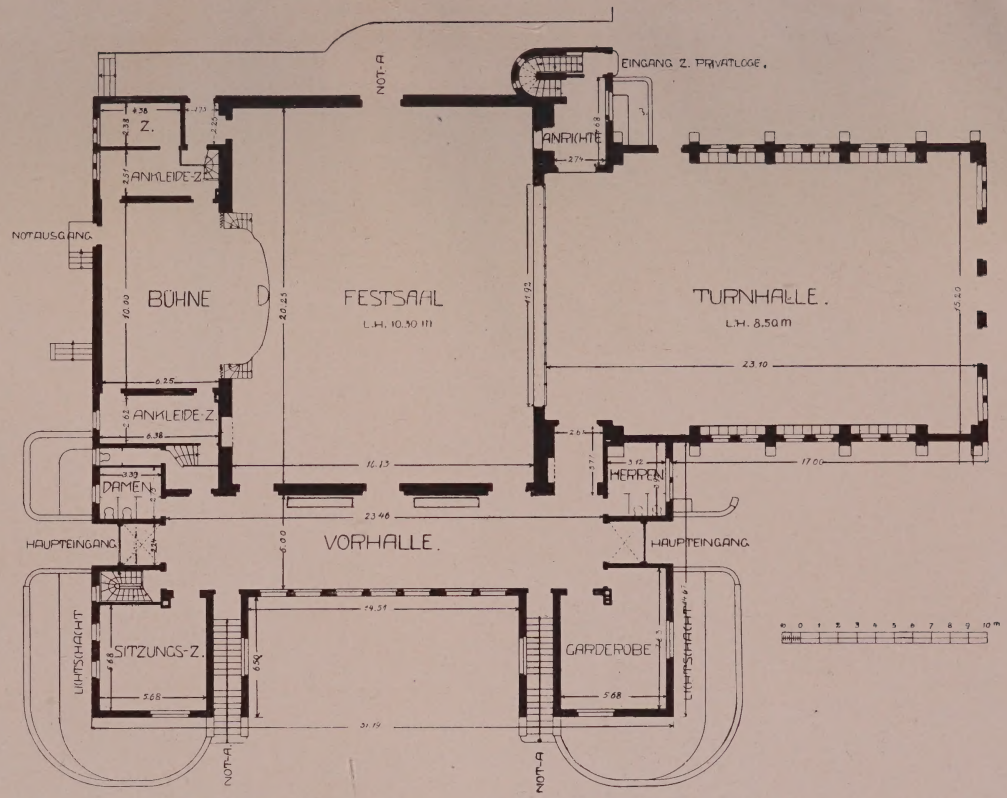


HANS BRÜHLMANN: DIE HERABKUNFT DER FREUDE

HANS BRÜHLMANN: ENTWURF ZUR HERABKUNFT DER FREUDE



HANS BRÜHLMANN: DIE ENTSAGUNG



PFULLINGER HALLEN: ERDGESCHOSS-GRUNDRISS

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00070 7204